érudit
www.erudit.org

« Georges Perec : grandeur et misère d'une signification abymée »

Maxime Decout

Études littéraires, vol. 43, n° 1, 2012, p. 157-171.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: http://id.erudit.org/iderudit/1014066ar

DOI: 10.7202/1014066ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 06:20

Georges Perec : grandeur et misère d'une signification abymée

Maxime Decout

À une époque où le roman est polarisé par l'aventure de l'écriture, l'entrée en littérature de Georges Perec prend son origine dans un geste fort, à rebours, presque anachronique : celui par lequel il se proclame écrivain réaliste. *Les Choses*, avec la sociologie romanesque qu'elles proposent, emblématisent cette démarche. Influencé par les réflexions de Lukács, Perec s'est vite opposé à la pratique du Nouveau Roman en clamant la préséance absolument nécessaire du réel[1]. « Contrainte originelle[2] » de l'œuvre, le réalisme qui s'invente ne peut pourtant pas être une simple reprise de celui de Balzac. Aussi est-ce vers un « réalisme citationnel[3] » que l'écrivain s'oriente, bien avant son entrée à l'Oulipo[4]. L'abondance des citations et des allusions, notamment à Flaubert dans *Les Choses*, mais aussi à Kafka, à Proust, à Melville dans *Un homme qui dort*, témoigne d'une appréhension du réel qui se fait aussi dans et par la littérature, qui est saisie du récit du monde par le récit du texte[5]. Mais c'est certainement avec *« 53 jours »*, le dernier roman de Perec, demeuré inachevé, que ces rapports entre le réel et la fiction se voient interrogés avec le plus d'intensité[6]. Reprenant les codes du récit policier, ainsi qu'un complexe échafaudage de mises en abyme, le roman s'organise autour d'une obsession, unique et omniprésente : le sens. Celui du réel comme celui des textes qui le disent. Et ce sens fascine, parce qu'il est dense, parce qu'il est opaque, parce qu'il échappe. De récit en récit, chaque enquêteur est amené à *lire* le réel

1 Voir la prise de position de Perec à l'égard du Nouveau Roman et de Robbe-Grillet dans *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil (La librairie du XX^e siècle), 1992, p. 25-46.

2 Manet van Montfrans, *La contrainte du réel*, 1999, p. 2.

3 Voir Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », dans *Entretiens et Conférences*, édités par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, 2003, vol. I, p. 76-88.

4 Voir à ce titre l'étude que propose Christelle Reggiani (« Perec avant l'Oulipo », *Europe*, n° 993-994 (2012), p. 26-32), retraçant les premiers pas de Perec à propos de la question du réalisme et notamment du réalisme citationnel.

5 « C'est par la pratique systématique de l'intertextualité […] que Perec élabore la forme de réalisme qui lui est propre » (Manet van Montfrans, *La contrainte du réel*, *op. cit.*, p. 55).

6 Georges Perec, *« 53 jours »*, texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud, 1993 [1989]. Seule la première partie est presque entièrement achevée. Pour la seconde, les éditeurs ont recomposé, à partir des carnets de l'écrivain, la trame de l'ensemble. Indications de références intégrées au texte.

en lisant les textes qui, suppose-t-il, l'expliquent d'une façon ou d'une autre. Mais la démarche qui préside au récit policier traditionnel n'est plus seulement le fil de l'intrigue qui assure révélation et suspense : elle devient une attitude fondatrice, hyperbolisée à l'excès. Les indices essaiment partout, se multiplient, les parallèles et les soupçons augmentent à tel point que le déchiffrage du réel comme celui des textes est sans cesse compromis.

Les vertiges de l'abyme

Le programme de *« 53 jours »* est celui d'une mise en abyme à six niveaux. La première partie, *53 jours*, met en scène le narrateur à qui le consul demande d'enquêter sur la disparition d'un auteur de romans policiers, Serval, à partir de l'un de ses manuscrits, *La Crypte*. Dans cette première mise en abyme, le narrateur lit une intrigue où un détective, lui aussi appelé Serval, enquête sur une mise en scène de disparition, laissant supposer que le Serval de la première partie aurait procédé de la même manière. Mais *La Crypte* convoque elle aussi une mise en abyme : l'enquêteur Serval appuie ses recherches sur un roman policier, *Le Juge est l'assassin*, qui reproduit plusieurs éléments des deux enquêtes précédentes. Le narrateur de la première partie apprend ensuite que *La Crypte* s'inspire en même temps d'un roman d'espionnage, *K comme Koala*. Cette troisième mise en abyme multiplie les échos et les infractions. L'oscillation entre dissimulation du sens et fausse piste règle désormais toute interprétation. La première partie s'achève alors par la découverte du corps du consul par le narrateur, attiré dans un piège : celui-ci est ainsi suspecté du meurtre. Mais la seconde partie du roman révèle que cette histoire n'était qu'un manuscrit, écrit par un dénommé Serval, qui a disparu, et qu'un autre enquêteur, Salini, utilise pour résoudre l'énigme. De fausses pistes en fausses pistes, celui-ci finira par comprendre que c'est Patricia, la femme de Serval, et son amant qui ont fomenté la disparition de l'écrivain et qui ont tenté de brouiller les pistes à partir du manuscrit qu'ils ont demandé d'écrire à un certain Georges Perec. Au total donc, pas moins de cinq mises en abyme structurent le récit, le répètent et le relancent.

« 53 jours » se proclame ainsi, et avant tout, comme le récit d'une aventure. Mieux : le récit de multiples aventures. Héritier, à ce titre, de l'hétéroclite juxtaposition des histoires de *La Vie mode d'emploi*, *« 53 jours »* ne s'oriente pourtant pas vers la disparate des intrigues qui caractérise le « romans » de Perec. Car, si pas moins de six ou sept histoires différentes rythment le texte, un principe s'oppose à toute dispersion : la mise en abyme. Fédérant le récit, réduppliquant sans cesse les mêmes schémas, la mise en abyme est un processus de concrétion des intrigues. S'opposant au profus, bridant la pluralité, encadrant les mouvements, restreignant la liberté des personnages, elle s'apparente à un carcan unitaire à l'origine de toutes les *réflexions* du lecteur et du personnage. Elle désigne avec force l'unité des aventures et, de ce fait, oriente les enquêteurs vers la recherche d'identités, de parallèles, d'analogies entre les récits et la réalité. C'est sa force d'unification qui conditionne la démarche

analogique des exégètes. Le réel est ainsi sans cesse relu à partir des nouveaux récits découverts[7].

Mais l'apparente homogénéité n'est que de surface. Car, à chaque nouvelle mise en abyme, des décalages, des approximations, des déviations s'introduisent. Le lecteur se trouve sans cesse confronté à l'*inquiétante étrangeté* : il assiste à la répétition d'un même dont il constate toujours l'altérité. Jouant de condensations, de déplacements et de symbolisations[8], la mise en abyme se calque sur la logique du rêve. Partant, elle est appel à l'interprétation. Elle est le moteur de l'obsessionnelle quête herméneutique.

La mise en abyme est en effet un processus affecté d'une duplicité essentielle : capable d'éclairer le récit, d'en révéler certains aspects, elle est aussi à même de l'opacifier. Dès les réflexions de Gide, dans son *Journal*, la mise en abyme affiche sa propension à l'éclaircissement du réel puisqu'elle a partie liée avec la représentation héraldique et picturale. Perec ne l'ignore pas, lui pour qui la peinture est l'un des modèles forts de l'écriture. Dans *La Vie mode d'emploi*, comme dans *Un cabinet d'amateur*, la peinture, notamment flamande, est centrale et reliée explicitement aux processus de mise en abyme. Or, avec *« 53 jours »*, nulle trace de ce modèle, alors même qu'*Un cabinet d'amateur* repose tout entier sur un processus de mise en abyme picturale. Car les modèles de Perec sont ailleurs : il s'agit du miroir stendhalien, à travers la célèbre sentence qui proclame qu'« un Roman est un Miroir qui se Promène le Long d'une Route[9] ». Un modèle qui est donc textuel. Le but de *« 53 jours »* n'est pas ainsi de laisser libre cours à ce miroir pictural qui, bien placé dans la toile, permet, par l'ouverture sur un extérieur, de « pallier la limitation de notre regard[10] », comme dans *Les époux Arnolfini* ou *Les ménimes*, qui sont justement deux œuvres appartenant à la liste des « Tableaux » du Cahier des charges de *La Vie mode d'emploi*. Au contraire, le miroir sert à piéger le regard, à ne pas révéler l'auteur caché ou le monde extérieur, mais à refermer le texte sur le texte, à le couper désespérément du réel. Il est vertige et claustration. Car l'usage retors de l'enchâssement que propose Perec repose sur des répétitions visant à la lisibilité alors qu'elles ne font que l'ébranler. Le lecteur et les enquêteurs se voient dans l'incapacité de maîtriser et de comprendre complètement un nombre aussi élevé de relations enchâssées.

Le démon de l'analogie

La mise en abyme et le régime policier astreignent ainsi l'herméneutique à une loi toute puissante et inesquivable : l'analogie. Les vertiges de cette règle se fondent

7 Voir à ce sujet Yû Maeyama, « La "mise en abyme" chez Georges Perec. Le manque et son reflet dans le miroir » (*Poétique*, n° 167 (2011), p. 285-303), où la coupure opérée avec le réel par la mise en abyme est associée à un retour vers le réel autobiographique de Perec, celui du manque. On pourra aussi consulter, plus spécifiquement sur la mise en abyme dans *« 53 jours »*, Claudia Amigo Pino, « Les derniers 53 jours de Georges Perec. L'impossibilité d'écrire en abyme », *Genesis*, n° 29 (2008), p. 127-137, et Maxime Decout, « Perec : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », *Poétique*, n° 168 (novembre 2011), p. 399-414.

8 Voir Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, 1977, p. 79.

9 Il s'agit du titre de la seconde partie : « Un R est un M qui se P le L d'une R ».

10 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 20.

sur l'incitation impérative à interpréter, à croire avoir découvert la clef qui ouvre toutes les portes. Le présupposé du roman est que le récit signifie à la manière de la métaphore ou de l'allégorie. Partant, la mise en abyme incline à l'« *explication de texte* » (p. 158). Devenue « fastidieuse et interminable », méthodique et scrupuleuse, l'exégèse invite à superposer les histoires, les lieux, les personnages, les indices et à les comparer. Ainsi du narrateur de la première partie qui organise logiquement, presque scolairement, sa démarche analytique, par écrit, dans le cinquième chapitre intitulé « Hypothèses » (p. 62) : « J'ai tenté de découvrir dans le livre tout ce qui pouvait être considéré comme une allusion à Grianta » (p. 64). Suivent plusieurs pages proposant des parallèles thématiques autour de titres détachés : « *Les lieux* », « *Les noms* », « *Les faits* ». Pourtant, au terme de la diagnose comparative entre *La Crypte* et le réel, la conclusion du narrateur est sans appel : « Il m'a suffi de relire ces quelques notes pour comprendre que je fais fausse route » (p. 69). Un changement de méthode s'impose. Ou, plutôt, un prolongement, une radicalisation de la recherche : ce ne sont donc plus les simples parallèles entre le texte et le réel qui retiennent l'attention du narrateur, mais la possibilité de vérités chiffrées dans le corps du texte. « La vérité se trouve dans le livre, elle y est encryptée » (p. 154), dira plus loin Salini. Le narrateur herméneute compare quant à lui les modifications entre les deux descriptions du bureau de l'inspecteur dans *La Crypte* et *Le Juge est l'assassin* sous la forme d'une liste. Nouvel échec : « j'ai longuement examiné cette double liste, mais je n'en ai pas tiré la moindre leçon » (p. 87). Dès lors, l'examen se fait attentif à la lettre des textes, décomposant l'écriture en un système mathématique :

> J'ai jeté sur le papier, comme on dit, ces trois équivalences, comme j'aurais fait pour des équations :
> VI (BLA) →BLA
> BAR BAR
> MO →MI[11] (p. 95).

C'est alors en lisant verticalement la colonne de droite que le narrateur croit découvrir, encrypté, le nom d'Alphonse Blabami, le chef de la Main Noire. Terrifié par cette découverte, le narrateur ne peut la considérer que comme la clef véritable. Pourtant rien ne valide une telle certitude, aucun contexte, cotexte ou indices. Perec souligne ainsi les risques d'une exégèse mise en route à partir d'une méthode appliquée à la hâte sans rien qui la justifie.

Ce principe, c'est la liste Koala qui le cristallise par son système de transcodage permettant de trouver, entre autres, les noms des agents secrets. Véritable mise en abyme « transcendentale[12] », placée au dernier échelon des textes en abyme, la liste se donne comme l'origine première, le principe qui commanderait toutes les interprétations. Et pour le lecteur, ce principe a une validité supérieure à ce qu'il devrait avoir pour les inspecteurs puisque c'est la règle d'encryptage des allusions à

11 Salini se retrouve lui aussi à plusieurs reprises devant le même type d'équations (128-133, 152, 156-158).

12 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 131.

Stendhal, qui parcourt l'œuvre et qu'il découvre plus explicitement dans la seconde partie[13].

Mais le démon de l'analogie, qui est « Miroir » et « leurre captivant[14] », au lieu de restreindre les hypothèses, les démultiplie : les indices fusionnent en un magma composite où plusieurs lieux, temps, histoires, personnages entrent en collusion jusqu'à la perte d'un véritable ancrage référentiel. La syntaxe narrative réticulée fondée sur la mise en abyme qui donne lieu à des transferts de niveaux diégétiques sectorisés et identifiés, ainsi que le régime de l'énigme policière concourent à l'effet de brouillage ressenti. Le sens échappe, ne se fixe jamais et pourtant il se poursuit dans les traces que forment les indices qui ne sont que des écrans interposés.

Le diktat de la signification

Si le récit repose sur l'enquête policière, les indices qu'il utilise ont ceci de singulier qu'ils sont avant tout littéraires. Ce sont de véritables traces écrites. Le livre est ainsi hanté par l'idée du dévoilement, obsédé par tout ce qui fait signe : les présupposés du réel dans l'œuvre ne sont donc pas ceux de la réalité mais ceux de la littérature, celle de Stendhal, celle de Balzac ou celle des récits policiers, où la signification règne en maître. C'est ce présupposé initial qui est biaisé et qui provient d'un réel qui n'est perçu qu'à travers des textes. Déplaçant ainsi un principe d'un lieu à un autre, Perec en souligne l'impossible extension, son application indélicate et inefficiente. La possibilité de *lire* le réel tel un texte est pourtant justifiée par une analogie de départ que le roman pose comme un axiome, et qui décide de la fausse route générale : l'intrigue policière et l'analyse du texte procèdent d'une même logique. C'est ce premier parallèle qui valide, sans autre raison, la démarche herméneutique et la fourvoie dès le départ.

L'explication incessante du réel et des textes selon les méthodes de l'enquête policière et de l'analyse littéraire révèle ainsi, chez tous les personnages, un besoin impérieux de domestiquer ce qui échappe, de donner du sens. Parce que, dit Barthes, « l'analogie implique un effet de Nature : elle constitue le naturel en source de vérité[15] ». C'est ainsi la reconnaissance de l'absence de sens de la vie qui paraît inadmissible dans *« 53 jours »*. Aucun personnage ne semble prêt à faire le pari de Meursault : celui d'un réel dépourvu de signification, opaque et indéchiffrable. Au service d'une telle volonté se tient donc la tentative de transformer la réalité en une nomenclature appréhendable et utilisable, comme dans la fiction.

Mais l'enseignement du jeu de miroir est bien que le sens ne peut être l'instrument de cette normalisation et de cette maîtrise. Proliférante, au point d'être opaque et même dangereuse, la signification reste mouvante et indéterminable.

13 On pourra se reporter à Bernard Magné, « *"53 jours"*, pour lecteurs chevronnés… », *Études littéraires*, vol. 23, n° 1-2 (1990), p. 185-201, et à Isabelle Dangy, « Du roman comme machine à égarer les soupçons : *"53 jours"* de Georges Perec », dans Catherine Emerson et Maria Scott (dir.), *Les supercheries littéraires et visuelles, la tromperie dans la culture française*, 2006, p. 167-169, pour découvrir un panorama de quelques analogies entre Stendhal et le reste de l'œuvre.

14 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes. Œuvres complètes IV*, 2002 [1975], p. 625.

15 *Ibid.*, p. 624.

L'attitude de Salini face à ses échecs interprétatifs est emblématique : « la "réalité" est donc le contraire de ce que l'on croit d'abord » (p. 157), se dit-il. Puisque le réel n'arrive pas à signifier, l'inspecteur décide que le sens est dissimulé plutôt qu'absent, que le réel ment pour le cacher. Assurance vaine puisque le problème est alors « de choisir entre tous les contraires possibles ». Dès lors l'incapacité des détectives comme des lecteurs à choisir la bonne version des faits récuse toute conception causale et explicative simpliste où le sens serait un et unique. Combler les blancs du réel comme les interstices entre les textes, ou les pages manquantes dans le manuscrit de Serval qui tourmentent le narrateur (p. 70), c'est bien être tenu par la chimérique volonté que ces blancs, ces espaces entre-deux, ne sont pas des vides, des absences, mais que du sens s'y love[16]. Que le monde donc, comme le système des quatre livres, n'est pas parcouru de lignes de failles, de ruptures, mais qu'il pourrait être un tissu, une toile où les espaces seraient recousus au sein d'une structure signifiante plus vaste.

La spécularité semble donc signer une assomption de la fiction au détriment d'un réel abymé. En témoigne l'imperceptible modification que Perec fait subir à la sentence de Stendhal qu'il place au centre de son roman : « Un Roman est un Miroir qui se Promène le Long d'une Route ». De Stendhal à Perec, le roman a gagné en autonomie. Il est passé de l'instrument réfléchissant « que l'on promène » à l'instrument indépendant « qui se promène ». Affranchi de toute tutelle, le livre acquiert une inquiétante liberté. C'est lui et lui seul qui conduit le jeu, qui règle sa signification et les reflets du réel qu'il propose. La maîtrise du texte se renverse et échappe autant aux romanciers mis en scène (les deux Serval) qu'aux herméneutes (le narrateur et Salini). Évinçant tout empire extérieur, la fiction proclame sa toute puissance monstrueuse. D'autant que, devant un réel toujours soupçonné, la seule instance supposée apte à garantir le sens serait le livre. Privé d'une caution extérieure dans le réel, le sens n'aurait que ce seul refuge. Le réel dans *« 53 jours »* ne semble alors plus pouvoir être lu, compris, interrogé, ailleurs que dans l'ensemble des livres et fictions qu'on voudrait porter au rang de documents, d'archives, qu'on voudrait pouvoir regrouper, penser comme un ensemble, un système, avec des liens, en réseau, du sens dans les interstices et les entrecroisements. Mais ces fondements littéraires du réel se perdent peu à peu, s'abyment eux aussi dans l'échafaudage construit sur l'enchâssement. Chaque nouvelle assise découverte, dans un texte, chaque palier stable vers le sens, qui apparaît peu à peu avec les clefs trouvées dans un nouveau récit, se voit déconstruit par l'apparition d'un autre texte. De texte en texte, le cheminement herméneutique reprend sans cesse à partir de l'écroulement successif des édifices signifiants péniblement bâtis. Si l'axiome indiquant que la fiction est à même de contenir une vérité est sans cesse déstabilisé, il est dans le temps réaffirmé, relancé par de nouvelles découvertes, de nouveaux espoirs et de nouvelles certitudes, dans un incessant mouvement de consolidation et de mise en doute. Les clefs formulées par les fictions s'accumulent alors, voulant consacrer l'autonomie de la fiction mais ne faisant que provoquer son effondrement, comme

16 On pourra à cet égard consulter les analyses de Maryline Heck (*Georges Perec : le corps à la lettre*, Paris, José Corti (Les essais), 2012, p. 111-148) sur l'importance du blanc dans la pensée, mais aussi l'écriture de Perec.

pour le réel. Au bout du compte, ce qui émerge du système d'emboîtement, c'est un ensemble de fictions somme toute dépareillées, comme dans *La Vie mode d'emploi*, où l'immeuble, unité topologique des histoires, ne les relie pourtant pas de manière logique.

C'est pourquoi, de la même manière qu'il paraît impossible que le réel ne signifie pas, le narrateur et Salini ne peuvent admettre que la fiction soit pure affabulation, qu'elle ne dise rien du réel, même sur le mode de l'allusion, et même si toutes leurs recherches prouvent le contraire. « Il FAUT qu'il en fasse quelque chose (que ça prenne un tout autre sens) » (p. 148). Voilà résumé le *fatum* de Salini, qui est nécessité de faire signifier ce qui se refuse à la signification. « Ce qui ajoute à la malédiction de l'analogie, c'est qu'elle est irrépressible […] : dès qu'une forme est vue, il faut qu'elle ressemble à quelque chose[17] », expliquait Barthes. Et le même destin plane sur le narrateur de la première partie qui affirme : « la vérité est dans ces pages. Elle *doit* y être » (p. 69). Aussi peut-on voir à l'œuvre une obstination forcenée du narrateur à trouver la vérité depuis la fiction, si bien que, à chaque nouvel échec, il est obligé de réviser ses certitudes :

> [L]a vérité que je cherche n'est pas *dans* le livre, mais *entre* les livres. […] Il faut lire les *différences*, il faut lire entre les livres comme on dit « entre les lignes » (p. 93).
>
> Le secret du livre ne réside ni dans ses anecdotes, ni dans ses péripéties mais dans ces distorsions onomastiques dont je pourrais multiplier les exemples (p. 94).
>
> Cette vérité que je cherche n'est pas seulement codée dans le livre, mais aussi dans les circonstances de sa fabrication. Les indices sont certes dans les faits, dans les noms, dans les ressorts psychologiques ou policiers, dans les descriptions, dans les portraits ; mais ils sont aussi dans la manière dont le manuscrit a été dactylographié, dans les livres qui ont inspiré de près ou de loin l'auteur, dans les pastiches, mélanges et plagiats auxquels il s'est livré (p. 101).

Parce qu'il est inenvisageable d'accepter la non-signification, le lieu où la vérité se cache est soumis à un déplacement perpétuel, depuis les personnages et les péripéties au début de l'enquête, jusqu'au chiffrage onomastique et aux circonstances de fabrication du livre. Il est, au bout du compte, résolument atopique. La non-résolution de l'enquête de *La Crypte* par Serval, qui propose au terme du roman deux explications pour le meurtre (p. 60-61), mutuellement exclusives et qui ne seront pas départagées, est emblématique de l'impossibilité définitive de fixer le sens. La vérité est bien « sacralisée » dans *« 53 jours »,* mais « elle détruit autant qu'elle éclaire[18] », elle est un mirage qui annule sa propre existence.

Le mauvais lecteur était le coupable

D'où cette menace, permanente et taraudante : celle « d'avoir *mal lu* » (p. 101). Peu à peu, toute maîtrise sur la fiction échappe à l'enquêteur comme au lecteur.

17 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 624.

18 Isabelle Dangy, « Du roman comme machine à égarer les soupçons : *"53 jours"* de Georges Perec », dans Catherine Emerson et Maria Scott (dir.), *Les supercheries littéraires*, *op. cit.*, p. 172.

Dans la mise en abyme et l'encodage, les inspecteurs perdent le contrôle sur des opérations qui s'effectuent en eux mais presque sans eux. Il sont ainsi agis par les fictions, manipulés, et même transformés, modifiés : le narrateur de la première partie, parce qu'il a mal lu, est devenu le coupable du meurtre du consul. Et c'est le sort que l'oraculaire machination de la fiction semble réserver à Salini qui « se retrouve dans la même situation que le narrateur de *"53 jours"* » (p. 157). La véritable culpabilité qui se joue dans le roman n'est donc pas celle du meurtrier. Ce serait bien plus celle du mauvais lecteur. De celui qui est atteint de cécité au sens mais aussi de cécité devant la nature fictionnelle du texte.

En effet, Salini, face à l'anonymat du narrateur de « *53 jours* » et au redoutable démon de l'analogie, « a même parfois besoin de se rassurer en énumérant tous les traits qui le distinguent de ce personnage » (p. 158). « Il en vient presque à se demander s'il n'a pas été explicitement *désigné* par l'auteur » (p. 157-158). Une fascination identificatoire qui procède de l'incapacité à conserver une distance devant le roman. C'est aussi ce qu'indique le « cours de cuisine littéraire » (p. 81) de Serval, que Lise, la dactylo, rapporte au narrateur. Serval y avoue une tendance toute perecquienne pour élaborer ses textes non directement à partir du réel mais à partir d'autres textes : « Je ne fais que chiper de-ci et de-là divers détails dont je me sers pour agencer ma propre histoire. Tout le monde fait pareil […] ! Voyez Antoine Berthet ! ou Bovary ! » (p. 91). Dans une inquiétante inversion, le modèle utilisé, Antoine Berthet, qui a en partie inspiré Julien Sorel, ou le personnage, Bovary, ont pris la place de l'auteur. Antoine Berthet, être réel, est devenu celui qui s'inspire d'autres fictions pour écrire la sienne et non plus l'emblème d'un individu réel inspirant la fiction. Se désigne ici une sorte de commutativité de ces deux opérations, de nivellement qui tend à affirmer que copier le réel ou copier la fiction ne sont finalement pas des processus absolument antagonistes. Le réalisme, tel que le pense Perec, ne peut être que citationnel. Mais, dans ce glissement métonymique, le personnage acquiert aussi une autonomie qui tend à assurer en lui le triomphe de la personne de chair contre celle de papier. Ce sont bien les présupposés de toute fascination identificatoire qui se voient désignés. D'autant plus que, si le nom Bovary, dans le contexte des paroles de Serval, désigne quelqu'un qui se sert de fictions pour écrire la sienne, c'est aussi parce qu'Emma Bovary compose elle-même le récit de sa vie en « chipant de-ci et de-là » des épisodes des fictions qui prennent peu à peu, comme pour Salini, la place du réel. Insidieusement, l'allusion à Bovary fait donc glisser le récit d'une réflexion sur l'écriture du texte en miroir d'autres textes à une réflexion sur l'écriture d'une vie en miroir des fictions. Il désigne alors une pathologie centrale, rémanente et proliférante : le bovarysme.

Et pourtant, Flaubert lui-même, dénonçant le bovarysme, n'est pas sans lui faire une certaine concession dans son « Madame Bovary, c'est moi ». Une formule que les écrivains mis en scène pourraient faire leur. Et que les inspecteurs leur prêteraient sans sourciller. Résolument attachés à des présupposés issus de Sainte-Beuve, Salini et le narrateur restent convaincus que les manuscrits traduisent ou trahissent la vie de leur auteur. C'est pourquoi Salini « recense les allusions à Serval dans *"53 jours"* » (p. 146) car « il y avait trop de détails de ce genre pour que ce soient des coïncidences ; même des personnages tout à fait épisodiques et sans

rapport direct avec le récit policier empruntaient certaines de leurs caractéristiques à Robert Serval » (p. 147). Un bovarysme qui s'invite donc comme prédicat de la lecture mais aussi de l'analyse du texte.

Ce que nous dit donc ce roman qui s'écrit en désavouant la signification du réel et de la fiction, c'est que la littérature est aussi exigence de lucidité quant à ses pouvoirs et à ses limites, à ses dangers, aux mensonges romantiques fascinants qu'elle est à même d'entretenir. Pour Perec : la leçon d'années passées à lire, relire et réécrire Flaubert. Mais cette leçon de *Madame Bovary* est aussi passée au filtre de Robbe-Grillet[19]. Croire que la fiction se construit tout entière en référence à un extérieur, un réel, est une erreur. Croire que la littérature ne témoigne que d'elle-même en est une autre. Le réalisme de Perec n'est donc ni celui de Flaubert ou Stendhal, ni celui de Robbe-Grillet : c'est un réalisme citationnel qui n'oublie jamais la réalité de la fiction comme le caractère fictionnel du réel. « 53 jours » affirmerait alors que la fiction est dépositaire de son propre savoir, sur le monde et sur soi, plus que d'un savoir extérieur. Car ce ne sont finalement pas les fictions qui ont égaré le narrateur, Salini et le lecteur, mais leur mauvais usage, la croyance presque superstitieuse qu'elles étaient un miroir qui se promène le long d'un chemin dans le réel. Le lecteur qui se tient à cette vérité de surface fait lui aussi fausse route.

La fausse route et le naufrage ou les voies tortueuses de la mémoire

De fait, *« 53 jours »* semble être le fruit d'une aporie : si les choses racontées n'existent jamais en tant que telles dans le réel, si les fictions cryptent le monde et le sens non pour le rejoindre mais pour le perdre, pourquoi alors écrire *« 53 jours »* ? Pourquoi faire assumer à l'ensemble du roman le principe des allusions à Stendhal alors même que l'encryptage est mis à distance par son échec à signifier ? Car ainsi le roman paraît se désavouer lui-même. Pourtant cette figure tutélaire qu'est Stendhal, souhaitée, louée, démultipliée, paraît aussi affirmer que le réalisme n'est pas tout à fait vain et que la littérature n'est pas vouée à ne rien signifier.

Pour preuve : l'ensemble du chapitre II est consacré à une introspection du narrateur qui recompose une partie de son enfance. « Mes souvenirs sont revenus en foule. Impossible de les contenir » (p. 32), affirme-t-il. Emporté, il consigne par écrit des « souvenirs qui ressurgissaient en grappes compactes » (p. 35). L'énumération dit le débordement qui se joue dans la remémoration. Ce rêve d'un processus mémoriel enfin efficace apparaît comme une réponse on ne peut plus directe au laconique et définitif « je n'ai pas de souvenir d'enfance[20] », qui menace l'autobiographie dans *W* et qui, comme dans *« 53 jours »*, ouvre de façon signifiante un chapitre placé au même endroit, le deuxième. Le « cours de cuisine littéraire » (p. 81) proposé par Serval réaffirme d'ailleurs une pratique perecquienne constante : écrire pour lui consiste à réécrire. La vérité de l'œuvre « n'est pas *dans* le livre, mais *entre* les livres » (p. 93), c'est-à-dire aussi entre *W* et *« 53 jours »*. Propédeutique au *fatum* de l'absence mémorielle, ces « Je me souviens » du chapitre II sont tissés de parallèles

19 Robbe-Grillet, maître dans l'utilisation de la mise en abyme et pourtant rival de Perec dans ses rapports avec le réel, est mentionné sous forme de clin d'œil ironique dans une mise en abyme (p. 86-87).

20 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, 1993 [1975], p. 13.

avec l'enfance de l'écrivain[21]. « Bribes, lambeaux déchiquetés qui [lui] sont d'un seul coup restitués » (p. 34) sont assurément l'envers positif de ces souvenirs épars de Perec, que rien ne « rassemble », « comme cette écriture non liée » de l'enfant ou « ces dessins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres[22] ». Et pourtant ce passage résulte d'« un faux en mémoire[23] » fabriqué de toutes pièces pour persuader le narrateur qu'il a connu Serval et l'inciter à mener l'enquête. Même si Serval ne peut pas être un véritable « souvenir d'enfance », c'est paradoxalement en errant parmi ces simulacres que la mémoire est parvenue à fonctionner. Comme si seuls le faux, l'erreur et l'incertain pouvaient recueillir une forme de vérité.

L'enquête policière métaphorise ainsi une certaine archéologie du passé et ses difficultés, ses limites. *« 53 jours »* contient à ce titre un passage à portée métatextuelle[24] sur des « fouilles » (p. 115). Or la plupart des éléments découverts « étaient à peu près irrécupérables » (p. 122) : c'est bien l'impossible mise au jour complète du passé qui se dit. Mais, parmi les vestiges découverts, se trouve une statue de Dioclétien (p. 123-124) qui, au cours de son transfert au Louvre, disparaît subitement à la suite d'un vol inexplicable. Qu'est-ce qui a donc disparu ici ? Dioclétien, c'est-à-dire celui qui a engendré le martyre de Saint-Georges. Présent explicitement ou non dans *La disparition*, *W*, *La Vie mode d'emploi* ou *Un cabinet d'amateur*[25], le saint au patronyme biographique paraît symboliser la souffrance lovée dans le passé, ainsi que le sort qui attend celui qui, sous une domination impitoyable, n'est pas de la même religion : l'enfant Juif sous la France occupée. La statue volée est à l'image du passé douloureux, volé, arraché, disparu. La petite fable des fouilles indique bien de la sorte que l'exégète comme l'écrivain ne peuvent ressusciter la totalité d'un passé englouti à partir d'un unique vestige.

L'oblique et l'encryptage seraient par conséquent à même de signifier, en passant à la fois par le réel et par le texte. La reconstitution des parallèles entre les faits narrés dans *La Crypte* et la situation du narrateur encode très visiblement le récit de *W* avec ses « Jeux panafricains » et les « VIII^e^ Internationales de Sports nordiques » (p. 68-69). Il est d'ailleurs expliqué que la première partie de *La Crypte* relate la mort d'ouvriers au cours de la construction du complexe sportif. Ce récit procède de la logique perecquienne de l'« aencrage[26] » puisqu'on retrouve le chiffre

21 Voir à ce sujet le repérage minutieux effectué par Bernard Magné qui indique notamment divers rappels de *Je me souviens* dans le chapitre II (« *"53 jours"*, pour lecteurs chevronnés… », *art. cit.*, p. 190-192).

22 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 93. Il s'agit encore une fois du deuxième chapitre, cette fois de la deuxième partie du récit.

23 Isabelle Dangy, « Du roman comme machine à égarer les soupçons : *"53 jours"* de Georges Perec », dans Catherine Emerson et Maria Scott (dir.), *Les supercheries littéraires*, *op. cit.*, p. 164.

24 Voir à ce sujet l'analyse essentielle de ce concept qu'effectue Bernard Magné dans *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse (Les cahiers de littérature), 1989, p. 33-59.

25 Voir Manet van Montfrans, *La contrainte du réel*, *op. cit.*, p. 188-190.

26 Voir Bernard Magné, *Georges Perec*, 1999, p. 26-31. Les aencrages sont de « véritables formes-sens » qui, à travers un processus d'écriture identifiable et récurrent, évoquent un événement biographique.

onze qui évoque la date de la disparition de la mère[27]. De même la mention d'un roman appelé « *Od Rädeck* (Le Naufrage) » (p. 69) évoque le texte de Matthews traduit par Perec, et permet d'insérer les deux éléments clefs de *W*, le stade et le naufrage, avec toutes leurs connotations essentielles. Mais le dire oblique qui s'autorise ici reste livré au doute puisque le narrateur mentionne qu'il fait « fausse route » (p. 69). Est-ce à dire que c'est lui qui se trompe en recomposant des parallèles entre l'œuvre et le réel, ou que c'est l'encodage des références à *W* qui ne fonctionne pas ? Car la « fausse route » dont il s'agit, accompagnée de la mention du « naufrage », évoque sans ambiguïté le navire qui conduisait le double de l'enfant Perec, Gaspard Winckler, dans *W*. Les voies erratiques du naufrage s'affirmeraient alors comme étant celles de la mémoire, à la manière dont le faux souvenir de Serval est l'opérateur d'une véritable anamnèse pour le narrateur. Elles conduiraient plus sûrement vers la découverte que l'exégèse méthodique et rationnelle du réel, qui est elle-même naufrage.

La piste *W* pourrait ainsi révéler des bribes de sens dans cet univers désémantisé. On sait en effet l'importance de la disparition chez Perec : celle de la mère comme celle du passé. L'enquête policière de *La disparition* s'associe en effet elle aussi à une dimension mémorielle. De ce fait, il semble possible de lire autrement la *disparition* qui affecte deux des trois Serval du roman. Le narrateur et Salini recomposent tous deux son passé, cherchent des traces de l'individu exactement de la même manière que Gaspard Winckler adulte mène l'enquête sur Gaspard Winckler enfant, et que Georges Perec adulte s'interroge sur son passé englouti et naufragé.

L'Histoire naufragée

Or, chez Perec, pas d'enfance sans les circonstances qui lui ont ravi sa mémoire : l'Histoire, « la Grande[28] ». *« 53 jours »*, malgré sa légèreté apparente, ne fait pas exception. Et c'est encore une fois dans une fausse piste interprétative qu'émergent des éléments forts de signification, non à destination de l'enquête policière, mais en direction de notre monde, même si ce mouvement reste un détour supplémentaire, une erreur, une déception, puisque l'important demeure *in fine* la banale histoire d'adultère qui a conduit au meurtre de Serval. Néanmoins, comme avec l'encodage de *W* au chapitre V, la « fausse route » semble être féconde. Salini, comme Gaspard Winckler adulte dans *W* et comme le narrateur de la première partie, se fait archéologue du passé. Il reconstitue la vie de Serval en lien avec l'Histoire, au cours de la Résistance, avec ses opérations secrètes en Chartreuse, écho autant de Stendhal que de l'enfance de Perec à Villard-de-Lans. Et si Serval, dans ce passé, a peut-être été un faux héros de la Résistance, ce n'est pas seulement la figure du traître qui se dessine mais aussi celle du rôle d'emprunt, à la manière dont l'enfant Perec, à Villard, est un faux : un enfant juif déguisé en chrétien. L'oblique autorise ainsi l'effraction de l'Histoire. Même si celle-ci n'a pas été le terme de l'enquête, sa clef, sa révélation, elle a pu être dite, interrogée, montrée dans sa complexité, dans

27 L'aencrage est ici arithmétique (voir *ibid*., p. 56-58). Dans la même perspective, Bernard Magné indique un encryptage du nom de la mère dans la mention de Tombouctou (« *"53 jours"*, pour lecteurs chevronnés… », *art. cit*., p. 201).

28 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit*., p. 13.

une oblique qui a autorisé de l'effleurer sans l'affronter. Perec semble toutefois mettre en garde contre la tentation de faire de l'Histoire l'explication finale et absolue de tout. Comme s'il y avait ici une volonté d'exorciser cette Histoire « avec sa grande hache[29] », celle qui « avait déjà répondu à [s]a place », qui l'avait « dispensé » d'avoir sa propre histoire. Car ici, contre l'Histoire, c'est aussi la petite histoire qui s'affirme. Qui triomphe. Celle de Serval, de Patricia, mais aussi celle de l'enfance toute simple du narrateur. En tension et sur le mode de la suggestion, voilà les rapports qui se tissent entre Histoire et histoire. Et c'est bien à travers le lien entre l'Histoire et le roman que la référence omniprésente à *La Chartreuse* prend un nouveau relief. La date centrale du 15 mai est celle qui ouvre l'*incipit* du roman réaliste et celui de *« 53 jours »* : celle qui situe la petite histoire de Fabrice dans la grande Histoire, celle de Napoléon, celle de l'Italie, celle de toute l'Europe. Cette date reprise en anaphore martèle l'*incipit* et le *situe*. Il s'agirait alors d'ouvrir le roman à d'autres clefs que des clefs textuelles. Aussi est-on en droit de relire *« 53 jours »* à travers le contexte contre-utopique de Grianta qui n'est pas sans évoquer divers régimes totalitaires (p. 95-100). Et cela, tout particulièrement, dans un fourvoiement supplémentaire de l'enquête : la piste de la Main Noire. Un bref historique des événements est donné à lire avec la déportation du Président-à-Vie aux Crubelier[30], les émeutes qui se multiplient, la Main Noire qui organise des assassinats. Cet état d'insurrection, avec son couvre-feu et ses meurtres, ses rivalités entre clans (Mnasteri, Ouazilah, Beldi, Oumboulélé (p. 99)) et l'indépendance proclamée le 5 mai 1962 (p. 97), semblent indiquer des parallèles avec certaines anciennes colonies. L'Algérie, déjà évoquée sur le mode de la pochade dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, proclame en effet son indépendance le 5 juillet 1962, et a été le terrain de rivalités entre le FLN et le MNA à la manière dont la MN et le PPI luttent dans *« 53 jours »*. De même, les événements relatés semblent aussi renvoyer à la situation tunisienne et, plus largement, notamment par la superposition avec l'épisode de la Résistance et les évocations sous-jacentes de la déportation, à l'Occupation[31].

Lire, mode d'emploi

Malgré cette présence sous-jacente, le discours autobiographique et la réflexion historique demeurent désormais entachés d'un soupçon : ils se disent par l'encryptage dont l'inefficience est partout soulignée. Avons-nous alors affaire à une illusion projective ? Ou à une nouvelle ruse ? Car la norme de l'encryptage fonctionne dans les autres récits de Perec. Pourquoi la reconduire ici et dans le même temps la mettre en échec dans l'enquête policière ? Perec semble, dans son ultime roman, mettre en garde le lecteur contre sa propre écriture, il semble reconduire avec méfiance son propre système d'encodage autobiographique. Si des éléments autobiographiques sont encryptés comme dans tous les récits perecquiens, la réflexion globale que

29 *Id.*

30 Nom de la rue où se tient l'immeuble de *La Vie mode d'emploi*. Voir l'historique du nom « Crubellier » et ses connotations complexes que retrace Bernard Magné, *Georges Perec*, *op. cit.*, p. 22-23, et « *"53 jours"*, pour lecteurs chevronnés… », *art. cit.*, p. 193-194.

31 Voir à ce sujet l'analyse de Rabâa Abdelkéfi, « Mystère et enchâssement dans *"53 jours"* », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme*, 2007, p. 160-161.

propose *« 53 jours »* en modifie en effet la portée : ils s'inscrivent dans le refus de l'absurde du réel et de la vie, dans le besoin d'expliquer le Moi, le passé, les événements, l'Histoire, de les faire signifier. Perec paraît ainsi exorciser son propre tropisme autobiographique, la nécessité, encore plus vraie devant la perte et l'absolu non-sens d'Auschwitz, de raconter pour comprendre, pour saisir, ce qui ne peut avoir de sens. Il met en lumière, avec plus d'intensité que jamais, ce à quoi ne peut aucunement prétendre l'autobiographie. « C'est moins le désir d'inscrire la trace de ce qui est irrémédiablement perdu que celui de signaler les limites de la mémoire[32] » que l'on trouve ici à travers la fausse route et les échecs de l'encodage. L'impossibilité de retrouver la vérité du passé de Serval en est la preuve : ce passé ne fera pas sens, ne peut rétrospectivement expliquer le présent que par des illusions. En revanche, si la « vérité » est un idéal compassé et grandiloquent que le texte déconstruit, le passé semble à même d'être lu, non dans la complétude et la certitude, mais dans une lumière tamisée, sous forme d'éclats dispersés, de reflets partiels et lacunaires du réel, qui constituent notre seul mode d'accès à lui. Contre une vérité absolue et monolithique, *« 53 jours »* fait de la « fausse route », erreur comme errance, le véritable mode d'emploi d'une lecture du monde, refusant les idéologies triomphantes et définitives. Le savoir du texte sur le réel est toujours construit et inévitablement médiatisé.

Une médiation qui est essentielle. Car, dans le jeu d'abyme et d'encodage, dans la référence permanente à Stendhal, Perec réaffirme que le sens n'est pas immanent à lui-même mais qu'il se transmet. « Je est d'autres[33] », affirmait en effet Claude Simon : le sens est foncièrement autre parce que le Moi est tissé d'altérité. D'autant que l'échec interprétatif n'est pas absolu puisque c'est la littérature, celle de Stendhal, qui permet *in fine* pour Salini de découvrir la vérité. C'est pourquoi la relation à Stendhal se distingue de toutes les autres relations à des fictions dans l'œuvre ; elle relève d'une lecture intelligente et lucide de l'œuvre, d'un jeu avec elle, d'une véritable relation et non pas d'une aliénation. Dans cet orbe, le patronage de Stendhal que *« 53 jours »* met en jeu apparaît comme une ligature à un ancêtre. Il dit bien que la littérature est transmission, génération, que le sens et le savoir se recueillent et s'accueillent depuis un ou des autres. Le miroir acquiert alors un autre sens, d'autant plus ferme que le mot est, dans le roman, inséparable de Stendhal, sens qui est celui de « réflexion », impliquant donc accueil et renvoi. C'est-à-dire réception, déformation, recréation et transmission. Recevoir, déformer, réinventer et transmettre à nouveau : les quatre opérations cardinales mobilisées par le miroir dans *« 53 jours »*. Mais aussi les quatre piliers de la pratique de l'intertextualité chez Perec et du réalisme citationnel exposés par Serval : « quand ce n'est pas la réalité ou la semi-réalité qui inspire l'écrivain, alors c'est la fiction d'un autre ou, à défaut, une ancienne fiction à lui » (p. 81). Ce qui se dessine ici est bien le partage avec l'autre dont la littérature est l'opérateur : avec le monde, avec l'autre œuvre, l'autre écrivain et l'autre qu'est le lecteur. Le miroir n'est donc pas simple captation,

32 *Ibid*., p. 162.
33 Claude Simon, *La corde raide*, 1947, p. 174.

enfermement et égarement. Il est jeu de reflets entre les livres, entre les savoirs, entre les mondes et entre les mots.

« 53 jours » est ainsi le récit d'un échec du sens du réel et de la fiction. Issu d'un projet en apparence aporique, le roman s'ouvre aux naufrages en tous genres. Le démon de l'analogie, l'obsession du sens, le bovarysme, sont autant de pathologies issues du monde des livres que l'œuvre se charge de mettre en scène, de mesurer, et peut-être d'exorciser. C'est alors dans ses déroutes et fausses routes que le sens paraît se donner, mouvant, lacunaire, et pourtant bien plus vrai que toutes les croyances chimériques en une vérité définitive et absolue. Si la *mimésis* complète demeure impossible, « 53 jours » prouve que la fiction, si elle peut jouer d'une forme d'autoréférentialité, ne se coupe pourtant pas du monde. Si elle ne le représente pas directement, du moins peut-elle en retranscrire quelques éclats, s'en approcher mais toujours de biais, dans des jeux obliques de miroitements déformés et partiels. Perec a lu ses classiques, il sait que, Maupassant en avait averti ses pairs romanciers, « les réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des illusionnistes[34] ». « *53 jours* », dans la lutte qu'il met en scène entre le réel, la fiction et le sens, propose ainsi une sorte d'art et la manière de lire le monde et les fictions. L'expression « réalisme citationnel » prend alors tout son sens : elle désigne autant le rapport aux livres qu'au passé personnel et collectif. La littérature, l'Histoire et l'histoire ne peuvent être le lieu d'une fascination aveuglante et paralysante ; c'est seulement à travers une juste lecture, chevillée à la conscience de ses limites, qu'elles pourront faire sens.

34 Guy de Maupassant, « Le roman », préface de *Pierre et Jean*, *Romans*, édition établie par Louis Forestier, 1987, p. 709.

Références

Abdelkéfi, Rabâa, « Mystère et enchâssement dans *"53 jours"* », dans Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), *Écrire l'énigme*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2007, p. 153-164.

Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes. Œuvres complètes*, Paris, Seuil, vol. IV, 2002 [1975], p. 575-763.

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil (Poétique), 1977.

Dangy, Isabelle, « Du roman comme machine à égarer les soupçons : *"53 jours"* de Georges Perec », dans Catherine Emerson et Maria Scott (dir.), *Les supercheries littéraires et visuelles, la tromperie dans la culture française*, Berne / Franckfort, Peter Lang, 2006, p. 159-174.

Magné, Bernard, « *"53 jours"*, pour lecteurs chevronnés… », *Études littéraires*, vol. 23, n° 1-2 (1990), p. 185-201.

———, *Georges Perec*, Paris, Nathan université (Écrivains), 1999.

Montfrans, Manet van, *La contrainte du réel*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1999.

Maupassant, Guy de, *Romans*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987.

Perec, Georges, *« 53 jours »*, texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud, Paris, Gallimard (Folio), 1993 [1989].

———, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », dans *Entretiens et Conférences*, édités par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003, vol. I, p. 76-93.

———, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1993 [1975].

Simon, Claude, *La corde raide*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1947.